

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav Blízkého východu a Afriky  
Arabistika

# Bakalářská práce

Štěpán Kabeš

**Povídková tvorba N. Mahfúze ve světle literárně kritické analýzy  
překladu díla**

Naguib Mahfouz's short stories in the light of literary-critical analysis of translation of his work

Praha 2013

Vedoucí práce: doc. PhDr. František Ondráš, Ph.D.

### ***Poděkování***

*Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce, Františku Ondrášovi, za trpělivost a vřelou pomocnou ruku, Mohamedu Hassanovi za cenné připomínky k finálním překladům, své partnerce a dětem za velkou trpělivost.*

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 28. 5. 2013

Štěpán Kabeš

## **Abstrakt**

Cílem této práce je (v mezích svých možností) umělecký překlad tří vybraných povídek ze sbírky Pod deštníkem (1969) egyptského prozaika Nagíba Mahfúze, detekce překladatelsky a mezikulturně obtížně přenosných pasáží, a jejich rozbor. Součástí práce je i interpretace těchto povídek, analýza jejich psychologického, sociálního a filozofického rozměru, a stručný nástin jejich pozice ve vlastním Mahfúzově díle i pozice Mahfúzova díla v kontextu soudobé literatury, především ve vztahu k francouzskému existencialismu.

## **English Abstract**

The aim of this study is (within limits of my capabilities) an artistic translation of three chosen short stories from collection Under the Umbrella (1969) by Egyptian novelist Naguib Mahfouz, detection of difficult passages in them – in meaning of translation and interculturality – and their analysis. The study also includes interpretation of the stories, analysis of their psychological, social and philosophical dimensions – as well as an brief outline of their position in Mahfouz's own work and of position of Mahfouz's work in the context of contemporary literature – especially in relation to the French existentialism.

# Obsah

1. Úvod .....	6
1.1. Překlady Mahfúzovy literatury do češtiny a slovenštiny .....	6
1.2. Povídky přeložené do češtiny .....	8
1.3. Skandál v Káhiře .....	9
1.4. Zlodej a psi .....	10
1.5. Putovanie Ibn Fattúmu .....	11
2. Rozbor a interpretace přeložených povídek .....	11
2.1. Spánek .....	11
2.2. Tma .....	15
2.3. Druhá tvář .....	17
2.4. Obecná komparace přeložených povídek .....	20
3. Translatologické poznámky .....	21
4. Závěr .....	23
5. Použitá literatura .....	24

## 1. Úvod

Když Egyptan Nagíb Mahfúz<sup>1</sup> dostal v roce 1988 *Nobelovu cenu za literaturu* jako zcela první arabsky píšící autor z arabského světa, měli čeští čtenáři v té době již dvacet let k dispozici překlad jeho románu *Skandál v Káhiře*<sup>2</sup>. V reakci na udělení prestižní ceny vyšly následující rok povídky *Pod deštníkem*<sup>3</sup> a *Ve stínu pyramidy*<sup>4</sup>, smutným faktem však je, že se situace od té doby nijak nezměnila. Součástí této bakalářské práce je i překlad tří povídek ze sbírky vydané pod názvem *Tahta 'l-Mizalla*<sup>5</sup> (*Pod deštníkem*, 1969) – tedy *Spánek*<sup>6</sup>, *Tma*<sup>7</sup> a *Druhá tvář*<sup>8</sup>. Snad lze tento čerstvý překlad pojmout jako jistou skromnou satisfakci a poctu tomuto umělecky i symbolicky významnému autorovi, jenž by se byl v prosinci 2011 dožil sta let.

### 1.1. Překlady Mahfúzovy literatury do češtiny a slovenštiny

*Nástin periodizace díla a vřazení děl přeložených do češtiny a slovenštiny*

Vycházíme-li tedy z českému čtenáři dnes jazykově dostupných překladů (v češtině a slovenštině), je prozatím možný výběr omezen na tři knižně vydané romány – již výše zmíněný *Skandál v Káhiře*<sup>9</sup>, *Zlodej a psi*<sup>10</sup>, *Putovanie Ibn Fattúmu*<sup>11</sup> a také již zmiňované povídky *Pod deštníkem*<sup>12</sup> a *Ve stínu pyramidy*<sup>13</sup>. Překlady Mahfúzových povídek do slovenštiny nebyly pro účel této práce zmapovány. Pro zběžnou orientaci ve zbývajících částech Mahfúzova díla je dobrým průvodcem přehledová publikace Jaroslava Oliveriuse *Moderní literatury arabského Východu*<sup>14</sup>, repektive monografie Naguib Mahfouz: *The Pursuit of Meaning, a Critical Study*<sup>15</sup> Rasheeda el-Enanyho. Tématem arabské literatury v českých překladech a rozbořem těchto překladů se pozoruhodným způsobem zabývá Zuzana Kudláčková ve publikaci *Z prŕpovědi arabských*<sup>16</sup>.

V nesmírně rozsáhlé Mahfúzově bibliografii (34 románů, přes 350 povídek, nepočítaje filmové scénáře a divadelní hry) lze obecně vysledovat tři hlavní tematicko-metodické proudy: historický, soudobý sociálně-kritický a symbolický, či spíše alegorický. Toto třídění

<sup>1</sup> (11. prosince 1911 Káhira - 30. srpna 2006 tamtéž)

<sup>2</sup> Nagíb Mahfúz, *Skandál v Káhiře*, přel. Jaroslav Oliverius, Praha: Odeon, 1968, s. 195

<sup>3</sup> Nagíb Mahfúz, *Pod deštníkem*, přel. František Ondráš, *Nový Orient*, 3 (1989): s. 317-319

<sup>4</sup> Nagíb Mahfúz, *Ve stínu pyramidy*, přel. Anna Soukupová, *Světová literatura*, 4 (1989): s. 31-45

<sup>5</sup> Nagíb Mahfúz, *Tahta 'l-Mizalla*, Káhira, 1969

<sup>6</sup> Nagíb Mahfúz, *Spánek*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha I.

<sup>7</sup> Nagíb Mahfúz, *Tma*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha II.

<sup>8</sup> Nagíb Mahfúz, *Druhá tvář*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha III.

<sup>9</sup> Nagíb Mahfúz, *Skandál v Káhiře*, přel. Jaroslav Oliverius, Praha: Odeon, 1968, s. 195

<sup>10</sup> Nagíb Mahfúz, *Zlodej a psi*, přel. Ladislav Drozdík, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 150

<sup>11</sup> Nagíb Mahfúz, *Putovanie Ibn Fattúmu*, přel. Marek Brieška, Prešov: BAUM, 2007, s. 111

<sup>12</sup> Nagíb Mahfúz, *Pod deštníkem*, přel. František Ondráš, *Nový Orient*, 3 (1989): s. 317-319

<sup>13</sup> Nagíb Mahfúz, *Ve stínu pyramidy*, přel. Anna Soukupová, *Světová literatura*, 4 (1989): s. 31-45

<sup>14</sup> Jaroslav Oliverius, *Moderní literatury arabského východu*, Praha: Karolinum, 1995, s.216

<sup>15</sup> Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*, London: Routledge, 1993, s. 288

<sup>16</sup> Zuzana Kudláčková, *Z prŕpovědi arabských: Historie a současnost českého překlada z arabštiny*, Praha: Litera Proxima, 2011, 102 s.

není zcela striktní a díla z jedné kategorie nesou často i prvky kategorie (kategorií) další. Otázky po smyslu života, spravedlnosti lidského řádu a kritika establishmentu se potom stávají osou většiny jeho děl. Již ve svých raných románech - *'Abas al-aqdár* (Výsměch osudu, 1939), aj. - na pozadí historických událostí starověkého Egypta poměrně průhledně kritizuje prohnílost egyptského královského režimu autorova mládí, včetně anglické okupace Egypta. Když mladý Mahfúz přinesl *'Abas al-aqdár* svému duchovnímu učiteli, šejchu Mustafovi 'Abd ar-Rázigovi, potkal se u něj s různými náboženskými autoritami, které zpochybnilý název díla s odvoláním na to, že Osud je Boží výtvar, který nemůže být absurdní, a tak je tato asociace velmi odvážná.<sup>17</sup>

Jaroslav Oliverius<sup>18</sup> řadí jednotlivé etapy Mahfúzova díla takto:

(Díla dostupná v češtině či slovenštině jsou mnou zvýrazněna tučně, díla nepřeložená - kromě stěžejní *Trilogie*, nejsou opatřena bibliografickou poznámkou, jen opatřena vrocením a českým překladem názvu podle Jaroslava Oliveriuse)

**etapa historická** - 1. pol. 40. let – *'Abas al-aqdár* (Výsměch osudu, 1939), *Rádúbís* (1943), aj.

**etapa sociální (kriticko –realistická)** - 2. pol. 40. let a 50. léta – *Skandál v Káhiře*<sup>19</sup> (al Qáhira al-Džadída, 1945), Mahfúzovo opus magnum - *ath-Thuláthíja*<sup>20</sup> (Trilogie, 1956-7), aj. K Trilogii J. Oliverius<sup>21</sup> poznamenává: „Svou *Trilogii* dopsal Mahfúz v dubnu 1952, tj. tři měsíce před revolucí...po revoluci se na sedm let odmlčel...domníval se, že již nemá co říci, že jako spisovatel skončil... nakonec dospěl k názoru, že bude-li v budoucnu znovu psát, musí hledat nové vyjadřovací prostředky a umělecké postupy.“

**etapa (metoda) filosofická (alegorická)** – od 1959 – *Aulád Harátiná* (Děti naší čtvrti, 1959), do této kategorie lze zařadit i pozdější, podobně koncipované *Putovanie ibn Fattúmu*<sup>22</sup> (Rihlat ibn Fattúma, 1983)

**etapa (metoda) existenciálního realismu** – od 1961 – *Zlodej a psi*<sup>23</sup> (al-Liss wa 'l-kiláb), *as-Summán wa 'l-Charíf* (Křepelka a podzim, 1962), *aš-Šahhád* (Žebrák, 1965), aj.

Dvě posledně jmenované metody se v některých dílech prolínají – at-Tariq (Cesta, 1964).

Etapě existenciálního realismu v Mahfúzově tvorbě se ve své publikaci *Sovremennaja jegipetskaja proza 60 – 70-e gody*<sup>24</sup> věnuje i sovětská arabistka a literární vědkyně V.N. Kirpičenko – ve zvláštní kapitole *V poiskach puti*<sup>25</sup> (Hledání cesty - podtitul Cyklus „malých“

<sup>17</sup> Samia Mehrez, *Egyptian Writers between History and Fiction*, Káhira: The AUC Press, 2005, s.19

<sup>18</sup> Jaroslav Oliverius, *Moderní literatury arabského východu*, Praha: Karolinum, 1995, s.216

<sup>19</sup> Nagíb Mahfúz, *Skandál v Káhiře*, přel. Jaroslav Oliverius, Praha: Odeon, 1968, s. 195

<sup>20</sup> Nagíb Mahfúz, *ath-Thuláthíja*, 3. díly, Káhira, 1956, 1957, 1957

<sup>21</sup> Jaroslav Oliverius, *Moderní literatury arabského východu*, Praha: Karolinum, 1995, s.216

<sup>22</sup> Nagíb Mahfúz, *Putovanie Ibn Fattúmu*, přel. Marek Brieška, Prešov: BAUM, 2007, s. 111

<sup>23</sup> Nagíb Mahfúz, *Zlodej a psi*, přel. Ladislav Drozdík, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 150

<sup>24</sup> Valerija Nikolajevna Kirpičenko, *Sovremennaja jegipetskaja proza 60 – 70-e gody*, Moskva: Nauka, 1986

<sup>25</sup> V. N. Kirpičenko, *Sovremennaja jegipetskaja proza 60 – 70-e gody*, Moskva: Nauka, 1986, str. 70-110

románů Nagíba Mahfúze) vnímá autorova románová díla z 60. let, počínaje knihou *Zloděj a psi* jako vnitřně jednotný cyklus – podobně jednotný jako předchozí cyklus káhirských sociálních románů. V poetice tohoto cyklu Kirpičenko přikládá významné místo psychologickým tvůrčím prostředkům – vnitřním monologům, sporu hrdiny se sebou samým, změnám jeho emocionálních stavů – nicméně tyto romány neklasifikuje jako psychologické, ale spíše jako individuální charakterové sondy, psychologická zkoumání jedinečných osobností, reprezentantů zvláštních skupin společnosti, jež definuje jejich postoj k revoluci a Egyptu. Kirpičenko v tomto období odhaluje u Mahfúze různé evropské literární vlivy, u románů *Zloděj a psi* a *Cesta* pak zvláště vliv F. M. Dostojevského. Mírně poplatně marxistické ideologii akcentuje autorka především revoluční a sociální stránky osobností Mahfúzových hrdinů, opomíjí naopak téměř rozměr duchovní, to někdy latentní, někdy explicitně popsané prázné místo, jež v nich zeje – jelikož většinu Mahfúzových hrdinů tohoto období charakterizuje kromě jiného odklon od tradice a víry v Boha. Kirpičenko rovněž poukazuje na Mahfúzovu zálibu v symbolice, jež jeho románům podle jejího názoru nejen dodává kompaktní charakter, ale zároveň je oživuje.

## 1.2. Povídky přeložené do češtiny

Povídkové tvorbě se Mahfúz věnuje nepřetržitě zároveň se svou tvorbou románovou – nejproduktivnější byl v tomto směru v období 60. – 90. let. Výše zmíněná tvůrčí odmlka prvních sedmi porevolučních let se týká v zásadě i této oblasti. Nástin vývoje jeho povídkové tvorby opět přehledně mapuje J. Oliverius<sup>26</sup>. Jak píše, „Mahfúz ve svých povídkách v jistém smyslu odhaluje své nitro hlouběji a upřímněji...zamýšlí se nad záhadou smrti...sonduje lidské podvědomí.“. Velmi časté je zde téma náhodné či osudové smrti.

Stejně jako ve svých románech se v 60. letech od etapy sociální posouvá do více filosofické polohy – silný je stále prvek osudu, důležitou roli hraje i sen a jeho prolínání se skutečností – jako ostatně i v jedné z povídek, přeložených v rámci této práce, povídka *Spánek*<sup>27</sup>. Literárním prostředkem se stává výrazněji absurdita, hraničící se surrealismem či magickým realismem – dobrým příkladem je právě titulní povídka sbírky *Pod deštníkem*<sup>28</sup>. Při srovnání povídek *Pod deštníkem* a *Spánek* lze zapochybovat o trvalosti uměleckého efektu psychedelicky působícího šílení nahých těl, vražd, výbuchů aut, karavan velbloudů a dalších nahodilých (přinejmenším zdánlivě) surrealistických prvků v prvně jmenované povídce. Tento kaleidoskopický, absurdní děj, odehrávající se během krátké chvíle na ulici, sleduje hlouček lidí čekajících na autobus, skrývajících se před prudkým deštěm pod přístřeškem – dohadují se při tom, zda jde o filmové natáčení či o hrůznou skutečnost. Pointou povídky je moment, kdy opodál stojící policista, který celý absurdní výjev s klidem ignoroval, obviní onen poklidný hlouček z nelegálního shromažďování a všechny, kdo jsou pod přístřeškem, postřílí. Povídka *Spánek* je v kontrastu s *Pod deštníkem* mnohem decentnější a úspornější, co se týče použitých surrealistických prostředků – jež se omezují na moment, kdy hrdina usíná.

<sup>26</sup> Jaroslav Oliverius, *Moderní literatury arabského východu*, Praha: Karolinum, 1995, s.216

<sup>27</sup>

<sup>28</sup> Nagíb Mahfúz, *Pod deštníkem*, přel. František Ondráš, *Nový Orient*, 3 (1989): s. 317-319



Psychologická kresba hrdiny, syžetová stavba a celkové vyznění této povídky mají však mnohem větší kouzlo, navíc do ní podle všeho šifruje jisté filosofické aluze – více viz. kapitola Rozbor a interpretace přeložených povídek.

### 1.3. Skandál v Káhiře

Osud, který si s lidskými životy nekontrolovatelně zahrává, je hybatelem většiny Mahfúzových próz, a snaha uchopit otěže života do vlastních rukou zde má jen dočasnou naději na úspěch. Tak je tomu i u knihy, jež se v překladu Jaroslava Oliveriuse nabídla českému čtenáři jako úplně první z Mahfúzova díla, tedy ve *Skandálu v Káhiře* (1946, česky 1968). Příběh chudého studenta filosofické fakulty - Mahgúba, jenž se pokouší přes zoufalé existenční podmínky dostudovat a najít si práci, je nemilosrdným obrazem posledních let prohnílého a korupcí prolezlého egyptského královského režimu. Ve společnosti, kde vše závisí na protekci, úplatcích a intrikách, je tento filosof – nihilista, jehož jedinou filosofickou proklamací je opakování slova „blbost“, tento vyhládlý syn v bídě živořících venkovanů, skvělým stavebním kamenem v rukou geniálního technologa byrokratických vzestupů, klíček a především vlastního prospěchu, vysokého ministerského úředníka Ichšídího. Právě ten zde více méně zastupuje sílu osudu, on je loutkářem tahajícím za nitky, on je tím, kdo Mahgúba přinutí k pošlapání toho minima lidské důstojnosti, jež si mohl zachovat, a on je tím, kdo ho z nakrátko dosažených vytoužených pozic zákeřně srazí zpátky do bída, ve chvíli, kdy mu Mahgúb odepře absolutní loajalitu.

Román *Skandál v Káhiře* je zdařile vypointovaný, kritika morálky a společenských poměrů je velmi ostrá. Postavy dvou Mahgúbových přátel - Alího a Radwána – tvoří spolu s ním ideologický trojúhelník, na jehož rozích zaujímají přes své přátelství nekompatibilní pozice. Radwán je pevně ukotvený v islámské víře a jejích hodnotách, Alí má vizi nového spravedlivého sociálního řádu, zatímco Mahgúb se svým krédem „blbost“ neguje jakoukoli pozitivní ideu. Zpočátku to působí jako vtipná studentská nihilistická póza, ovšem další vývoj ukazuje absolutní rozpad veškerých morálních hodnot – Mahgúb se stává víceméně kuplířem vlastní manželky, za což je mu odměnou finančně zajímavá pozice ve státním aparátu. Přes svůj materiální vzestup však nechává své rodiče, nemocného otce, který ho patnáct let za cenu velkého odříkání vydržoval na studiích, strádat v krajní bídě. Jak již bylo zmíněno výše, Mahgúbov příběh končí fiaskem – skandálem, ztrátou pozic a majetku, je zavržen otcem. Sociálně-morální aspekt *Skandálu v Káhiře* připomene svou mezigenerační nerovnováhou vzájemné odpovědnosti Balsacova *Otce Goriota*<sup>29</sup>, je zde i jistá formální podobnost – Mahfúz zde nevybočuje z realistického, respektive kriticky-realistického rámce. Haim Gordon odmítá srovnání Mahfúze s Balzacem nebo Dickensem, neboť zvláště Dickens staví do jasného protikladu dobro a zlo, kladné a záporné postavy, které se tak časem mohou stát nudnými a čitelnými na první pohled.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Honoré de Balzac, *Otec Goriot*, přel. Božena Zimová, Praha: Mladá fronta, 1984, s. 223

<sup>30</sup> Haim Gordon, *Naguib Mahfouz's Egypt: Existential Themes in His Writings*, Westport: Greenwood Press, 1990, s. 16

## 1.4. Zlodej a psi

Do kategorie společensky a politicky kritických děl potom bezpochyby patří *Zlodej a psi* (1961), příběh z věznice propuštěného trestance, lupiče Sa'ída Mahrána – lupiče, který se po čtyřech letech strávených za mřížemi vrací na svobodu, aby potrestal dvojici, jež ho svou zradou do vězení přivedla – svého bývalého komplice a manželku, jež se s ním rozvedla a vdala se právě za onoho zrádce. Jedinou bytostí, již miluje je jeho malá dcerka, i tu ovšem poděsí a ztrácí, když ji chce neurvale vyrvat její matce. Sa'íd při pokusu soka v noci zastřelit zastřelí omylem neznámého člověka a stává se psancem.

Sa'íd Mahrán není prvoplánově zápornou postavou, je tragickým hrdinou se zlomeným srdcem, nihilistou, produktem bídnych poměrů svého dětství, člověkem, který přišel o jakékoli ideály a žije jen myšlenkou na pomstu – osud se mu ovšem vysmívá – jak prostřednictvím vytoužené dcerky, která před ním uteče, tak tím, že kulky, cílené jako nástroj spravedlivé pomsty, zabíjejí nevinné lidi. Širší popis děje nemá pro účely této práce význam – je však třeba zmínit postavu šajcha al-Džunajdího – u tohoto súfijského mistra, do jehož domu chodíval v dětství s otcem, v průběhu děje Sa'íd několikrát najde útočiště v nouzi – nocleh a stravu. Stařec zde reprezentuje duchovní svět, tradici spojenou se světem předků. Jeho dialog - dvojmonolog se Sa'ídem je obrazem absolutního zmatení jazyků - Sa'íd vede své přízemní nihilistické řeči, zatímco šejch zdánlivě mimo téma pronáší své esoterické paraboly. Pro dokreslení Sa'ídova charakteru, ale i atmosféry celého románu, stojí ještě za zmínku postava uvádající prostitutky Núr, jejíž byt je dalším z útočišť tohoto ambivalentního hrdiny. Pokud je mezi nimi erotický vztah, zůstává explicitně nevyjádřen. Núr Sa'ída miluje, výrazně mu pomáhá, nabádá ho ke společnému útěku, ale on krajně ignorantskou formou machismu hledá u ní opakovaně jen nocleh, stravu a láhev vína. Ve chvíli, kdy nachází její byt prázdný, smyčka už se kolem něj neproniknutelně stahuje – policejní „psi“ ho vyštvou na sousední hřbitov, kde umírá pod palbou – skrývá se symbolicky mezi náhrobními kameny.

Životním příběhem hrdiny se tedy táhne poměrně čitelná strukturální linie, tažená vertikálně směrem dolů - od návštěv duchovními hodnotami a harmonií naplněného šejchova domu s otcem v dětství, přes studium znepríjemněné sociálním handicapem, který ho přinutí k prvnímu zločinu, politicky motivované loupeže, v nichž dosáhl mistrovství, zdánlivá, krátká idyla manželství, jež je však pošpiněna zločinem a zradou, vězení, vraždy, útěk, dekadentní vztah s Núr a nakonec smrt – čteme tedy jakýsi antibildungsroman.

Bez ohledu na reálie a formální odlišnosti lze v Sa'ídově charakteru a jeho postoji ke světu cítit cosi z Meursaulta – hrdiny o dvacet let dříve vydaného *Cizince*<sup>31</sup> Alberta Camuse (1942) – kultovního díla, jež mělo zásadní vliv na další kulturní, morální a společenský vývoj nastupující generace intelektuálů. Jestliže je Mahgúb ve *Skandálu v Káhiře* opravdu nechutnou karikaturou sobeckého, snaživě konformního slabocha, na němž je jeho proklamovaný nihilismus ještě nejméně odporným rysem, pak Sa'íd a Meursault jsou jeho antipody – zcela nekonformní (nikoli z pózy), poněkud dekadentní, nikoli však nesympatičtí „filosofové“ držící v ruce revolver, který shodou okolností vraždí nevinné oběti, za což ovšem tito ne již nihilisté – ale existencialisté, s plným vědomím přijímají odpovědnost, i když každý

---

<sup>31</sup> Albert Camus, *Cizinec*, Praha: Garamond, 2005, s. 122

poněkud jinou formou. Mezi oběma romány lze vidět i poměrně výrazné strukturální podobnosti – kromě mimoděčné vraždy nevinného a machisticky blazeovaného vztahu k ženě, a vlastně životu a společnosti obecně, je to především rozhovor s duchovním – Sa'ídovy rozhovory s al-Džunajdím a slavný Meursaultův rozhovor s knězem v cele odsouzence k smrti. Jak i Kirpičenko<sup>32</sup> poznamenává, v Mahfúzově tvorbě tohoto období je silně čitelný vliv F.M. Dostojevského – zde především *Zločinu a trestu*<sup>33</sup> - v tématu filosoficky obhajitelného zločinu.

## 1.5. Putovanie Ibn Fattúmu

*Putovanie Ibn Fattúmu* (1983), které Mahfúz vydává ve svých dvaasedmdesáti letech, patří do kategorie děl symbolických, respektive alegorických, podobně jako jeho slavný román *Aulád Haratiná* (Děti naší čtvrti, 1959), ve kterém děti otce Džabaláwího (Boha) personifikují jednotlivá abrahamovská náboženství a navíc vědu, vzájemně se sváří a bojují o nadvládu nad svou „čtvrtí“ (světem) s ďábelským tyranem. Jaroslav Oliverius s odkazem na egyptskou kritiku nazývá etapu Mahfúzovy tvorby, začínající posledně jmenovaným dílem, etapou filosofickou. V díle *Putovanie Ibn Fattúmu* konstruuje Mahfúz podobně alegorické schéma – na pozadí parafráze slavného cestopisu ze 14. století *Cesta*<sup>34</sup> od Ibn Battúty, putuje hrdina Ibn Fattúma po šesti světových říších se symbolickými názvy Vlast (součást Říše islámu), Aréna (dešifrovatelný kapitalistický svět) atp., jež představují symboly různých typů a etap společenského řádu, a snaží se najít říši, která by byla dokonalá. Kromě své rodné Říše islámu se tak hrdina dostává do Říše pohanské, feudálně tyranské, sekulárně-kapitalistické, totalitně-socialistické (která ho nadchne nejméně a rychle z ní prchá), naposledy do sympatické Říše kontemplance, jež však končí díky nepřátelské invazi. Dále se již hrdina vydává hledat bájnou Horu – tuto poslední fázi cesty lze označit za jakýsi existenciální skok, končící v neurčitu.

## 2. Rozbor a interpretace přeložených povídek

Součástí práce je překlad tří povídek ze sbírky vydané pod názvem *Tahta 'l-Mizalla* (Pod deštníkem, 1969) – *Spánek*<sup>35</sup>, *Tma*<sup>36</sup> a *Druhá tvář*<sup>37</sup>. Titulní povídka sbírky – *Pod deštníkem* byla, jak již bylo zmíněno výše, do češtiny přeložena Františkem Ondrášem<sup>38</sup> (1989).

### 2.1. Spánek

Povídka *Spánek* začíná nevinou popisnou větou, jež je však vlastně symbolickou zkratkou fabule povídky:

„Tahle osamocená palma na zaprášeném dvorku vyvolává dojem hřbitovního dvora, proběhne mu hlavou pokaždé, ...“.

<sup>32</sup> Valerija Nikolajevna Kirpičenko, *Sovremennaja jegipetskaja proza 60 – 70-e gody*, Moskva: Nauka, 1986

<sup>33</sup> Fedor Michajlovič Dostojevskij, *Zločin a trest*, Praha: Academia, 2004, 493 s.

<sup>34</sup> Ibn Battuta, *Cesty po Africe, Asii a Evropě*, Praha: SNKLU, 1961, s. 594

<sup>35</sup> viz. příloha I.

<sup>36</sup> viz. příloha II.

<sup>37</sup> viz. příloha III.

<sup>38</sup> Nagíb Mahfúz, *Pod deštníkem*, přel. František Ondráš, *Nový Orient*, 3 (1989): s. 317-319

Hlavní hrdina povídky, učitel arabštiny Hasan, je v úvodu na tomto dvorku konfrontován se starým domácím – bývalým přítelem svého nebožtíka otce, a jak ve vnitřním monologu vizionářsky konstatuje: „setkáním s tímto úlisným staříkem začínají jeho nejstrašnější dny“. Starý muž zde reprezentuje starý řád, tradici, důraz na pořádek – kárá Hasana za blíže nespecifikované „duchařské seance“, jež v jeho domě pořádá a jež obtěžují ostatní nájemníky, a vyčítá mu jeho vlašný přístup k islámu:

„Ani jednou jsem vás neviděl v mešitě při páteční modlitbě!“

„A jak to souvisí s tím, o čem mluvíme?“

„Já si myslím, že věřící člověk si s takovými věcmi nezahrává.“

Mladík se uchechtl:

„Ale právě zájem o tyhle věci je znamením víry, víry v duchy.“

„Vůbec ne, je především znamením pochybnosti!“

Podle časové rekonstrukce, kterou si později může čtenář učinit, je velmi časně ráno. Hasan se vymaňuje ze společnosti domácího a směřuje na snídani do baru. Autor zde sahá poprvé k popisu oblohy, po níž nad předměstím „táhnou věčné mraky“. Motiv oblohy a mraků se v průběhu povídky, podobně jako motiv osamělé palmy, několikrát vrací, a je podle všeho naplněn významem – je symbolem plynutí času, respektive osudu či nebes ve smyslu náboženském. Osamělá palma z úvodní věty zde symbolizuje Hasanův život bez partnerky – život, se kterým není spokojen. Symbolika palmy je zde již přiřazena explicitně:

Šel spát neklidný, a před očima se mu zjevila milovaná tvář. Palma by neměla zůstat osamělá navěky.

Hasan, nevyspalý kvůli spiritistické seanci předešlé noci, u stolku před barem – na okraji parčíku, jenž odděluje bar a nádraží - usíná. Jelikož je spánek titulním motivem povídky, stojí za zmínku, že přesný moment, kdy Hasan usíná, je nejasný. Tato povídka, jež se oproti jiným povídkám této sbírky (mnohdy surrealisticky velice bujným – například titulní *Pod deštníkem*) vyznačuje poměrně přísným realistickým rámcem, v momentě Hasanova usínání (jímž si čtenář není zpočátku jistý) působí, jako by měla k surrealitě nakročeno – ale veškeré nereálné vize se vzápětí vysvětlí hrdinovým spánkem - po fazolovém sendviči mu těžkne hlava, a on (podle všeho ještě v bdělém stavu) – vzpomíná na noční (jeho vlastními slovy šílený) rozhovor se svým kolegou, učitelem dějepisu, na téma gramatiky:

„Ale jaký to má smysl?“

„Ty jsi učitel arabštiny, Hasane. Každý přísudek má svůj podmět, nebo snad ne?“

„Jazyk, to je bezbřehé moře.“

„Mohammad zemřel, Mohammad je podmět, ale jaký podmět? A proto hledám to, co chci, mimo rámec jazyka.“

Je možno váhat nad tím, zda tato retrospektivní sonda do předešlé noci hraje v syžetu nějakou podstatnější roli, působí totiž tak okatě redundantně, že láká k hledání skrytého významu. Lze se domýšlet, že mimo rámec jazyka hrdinu posouvají právě sny a spiritismus – i když ten se podle obecné představy děje právě na verbální bázi.

Je otázkou, nakolik se tak produktivní autor jak Nagíb Mahfúz podobnými nuancemi a detaily zabýval. Pokud bychom však přiznali každému slovu, symbolu a jejich zasazení do syžetové

struktury plný význam a cíleně přesnou pozici, pak je zajímavý i následující obraz rozhovoru s číšníkem:

Přišel číšník, aby utřel mramorový stůl, a on se ho zeptal:

„Jak si obhájíte to, že po zákaznících požadujete, aby platili za své objednávky?“

Muž se té podivné otázce usmál navyklým úsměvem, potom si vzal peníze a odešel.

Řekl si sám pro sebe: „Ten se ale moudře usmíval. Nicméně, pokud nevíme všechno, zůstane naše poznání podobných maličkostí nedostatečné a neprůkazné.“

Existuje jistá možnost, že přesný filosofický, případně moralizující význam této scény zůstal poněkud ztracen v překladu, s trochou interpretační libovůle by se však dal sled těchto dvou scén interpretovat jako aluze na Wittgensteinův *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>39</sup>, konkrétně oddíly 5.6 – „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“ a samozřejmě chronicky známý poslední oddíl 7, tvořený jen jedinou větou: „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“ I formulace o neprůkaznosti poznání patří do Wittgensteinova slovníku. Pokud zde tento číšník s navyklým úsměvem opravdu reprezentuje Ludwiga Wittgensteina (Mahfúz oborově studoval filosofii - hledal (N.M.) odpovědi na otázky týkající se tajů lidské existence a osudu<sup>40</sup>), je třeba brát veškeré arbitrárně působící detaily velmi vážně a těmto literárním miniaturám přiznat výraznou mnohovýrovnost. Dostatečně poučený a pečlivý čtenář má zřejmě prostor pro interpretační a intertextuální objevy, jež běžnému a zběžnému čtenáři zůstanou utajeny. Mahfúze ovlivnily myšlenky Henri Bergsona – vnímání času a vědomí, dualita duše a těla.<sup>41</sup>

Následuje nejpravděpodobnější bod zlomu bdělého stavu a spánku hrdiny – opět popis mračné oblohy, následovaný zdánlivě velmi surreálnou scénou, zřejmě již snem:

Zíral do mraků, až mu všechno v očích zbělalo. Ale bělost nezůstala beze změny, pohrála si s ní nějaká kouzelná ruka, nadlehčila ji, rozčeřila a proměnila ji v temnou, amorfni a beztvorou barvu. Motorový vlak stojící na nádraží zmizel nebo se ztratil v oblacích.

Motivován touhou po absolutním tichu, spočinul v rukou Buddha v japonské zahradě. Uslyšel svého přítele, učitele dějepisu, který ukazoval na sochu Buddha, a přitom řekl:

„Ticho, skutečnost, vítězství.“

Potom pro zdůraznění zopakoval:

„Ticho, skutečnost, prohra.“

Doslovný překlad spočinutí *mezi rukama* Buddha, obvykle převáděný jako *v rukou*, by zde možná byl na místě. Mezi rukama obří kamenné sochy v japonské zahradě Káhirského předměstí Hilwán skutečně nejspíše člověk může poměrně pohodlně – vstojе, opřen zády o jeho břicho – spočinout v tichu. Co se týče přímé řeči Hasanova přítele, navazuje na předešlé Wittgensteinovské téma a doplňuje je parafrází na věty buddhistického kánonu: „Podaří-li se člověku povznést se nad dualitu, je další pokrok možný. Vítězství je prohra a prohra je vítězství.“

<sup>39</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/5740>, 2013

<sup>40</sup> Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfouz: His Life and Times*, Káhira: The AUC Press, 2007, s. 15

<sup>41</sup> Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfouz: His Life and Times*, Káhira: The AUC Press, 2007, p.16

V tu chvíli Hasanův sen protne ostrý, ženský či dětský výkřik. Hasan sní dál, má chuť recitovat Chajjámovy verše, jakýsi přítel na něj ve snu volá: „Nejlepší by bylo, aby ses oženil.“

Zde nepochybně končí snová fáze povídky. Hasana, stále sedícího před barem, v parčíku směřujícím k nádraží, probouzí dupání běžících nohou. Následující část je již zcela realistická a věcná. Hasan se od číšníka a později od vyšetřujícího komisaře dozvídá, že zatímco asi hodinku spal a snil svůj sen o spočinutí v rukou Buddhy, došlo jen několik metrů od něj k vraždě. Jakýsi šílený mladíček se hnál od nádraží s nožem v ruce za dívkou, která před ním prchala směrem ke spícímu Hasanovi, a před jeho spícíma očima ji probodl. V průběhu vyšetřování se Hasan s hrůzou dozvídá, že oběti, jež později zemřela při převozu do nemocnice, byla jeho tajná láska, porodní asistentka ze sousedství, již chtěl požádat o ruku. Výkřik, který protal jeho sen, byl jejím smrtelným výkřikem, volala ho jménem o pomoc. Zatímco on měl ve snu chuť recitovat milostnou poezii, dívka umírala.

Opět obraz nehybných mraků. Hasan zdrceně bloumá městem. Před japonskou zahradou potkává přítele, s nímž obvykle vede metafyzické rozhovory, ale tentokrát nabídku takového rozhovoru odmítá. Ukáže se, že zatímco bezcílně bloumal, jeho tragikomická aféra se rozkřikla po celém městě. Hasan se ve vzpomínkách vrací k tragické události – čtenář se zde poprvé dozvídá, že smrtelný křik dívky pronikl do zvuku *ázánu* – pětkrát denně se opakujícího volání k povinné modlitbě muslimů. Jelikož se tragédie v baru odehrála brzy ráno, šlo o ranní *ázán*, který má jako jediný drobnou odchylku v textu – ke standardnímu: „Alláhu akbar...“ se právě do něj vkládá věta: „Modlitba je lepší než **spánek**.“ Interpretace těchto indicií je poměrně podbízivá – Hasanova krize víry, respektive jeho odpadnutí, ho přivedly do neštěstí. Jeho vyvolávání duchů namísto víry v Boha, jeho marné filosofické hledání alternativního smyslu života, ho přivedly k tomu, že místo aby se připravoval k modlitbě – a bdělý mohl pomoci své o pomoc volající lásce – spal a snil.

Hasan se vrací domů, a každý, s kým se potká, zná a řeší jeho aféru. V depresi, s pocitem, že ho všechny oči pronásledují, vchází na dvorek svého domu, kde pod osamělou palmou sedí úlisný domácí s předpokládatelnou otázkou na rtech. Po krátké konfliktní konverzaci Hasan odchází do bytu, natáhne se na postel a znamenitě uzavírá povídku větou:

„Ze všeho nejvíc potřebuju dlouho spát, nekonečně dlouho spát...“

Na tomto místě lze uvést komentář egyptského bohemisty Mohameda Hassana<sup>42</sup> k opakovaně použitému symbolu vlaku, jenž pro českého čtenáře žádný symbolický kód neobsahuje (pomineme-li obecný idiom „ujel ti vlak“ – konotace s manželstvím však chybí):

*„Na arabské hočtenáře působí motiv VLAKU a VLAKEVÉHO NÁDRAŽÍ asi jinak než na českého. Vlak je symbolem ženění se. Když se řekne „propásl jsi vlak“, rozumí se vlak sňatku - když člověk čeká dlouho bez ženění se (muž chtěně z vlastní vůle - žena nuceně, protože musí čekat na svého ženicha). Motiv vlakového nádraží zde není (podle mě) nadarmo. Je to spojeno i s motivem spaní ve smyslu*

---

<sup>42</sup> S tímto bohemistou konzultoval autor bakalářské práce některé translatologické detaily, a právě on kromě cenných poznámek v tomto směru přidal interpretační poznámku, jež je ponechána bez zásadnější jazykové úpravy autora bakalářské práce.

*zbytečného plýtvání časem a nevšímání si někoho konkrétního, až ho buď vlak vezme (tedy se vdá za někoho jiného, nebo až se rozloučí se životem).*

Ze tří přeložených a zkoumaných povídek lze právě *Spánek* hodnotit jako nejzdařilejší. Je to kompaktní, elegantně a živě vykroužená miniatura, ve které nic nechybí a nepřebývá – má jasnou myšlenku, náznak vtipu, filosofického morálního přesahu. Jistá schematičnost, jíž trpí některé – zvláště románové Mahfúzovy texty – zde zcela chybí.

## 2.2. Tma

Druhá povídka s názvem *Tma* se vyznačuje téměř klasickou jednotou času a děje – celá se odehrává během několika málo hodin v zatemněné místnosti kdesi vysoko nad zemí – v absolutní temnotě. Bezejmenný stařec – „mistr“ zde shromáždil skupinku blíže neurčeného počtu mladých mužů. Sezval je jednoho po druhém a jednotlivě je nechal do své místnosti vstupovat pod rouškou tmy (po žebříku, jenž byl následně shozen na hromadu sena). Nevědí jeden o druhém, netuší, jak vypadají, a jelikož jim stařec nedovolí mluvit, nemají příležitost vzájemně se poznat, a to i kdyby se znali z vnějšího světa. Je více než patrné, že se v mistrově místnosti scházejí opakovaně. Mistr ovšem disponuje zvláštním darem nočního vidění, jehož nabyl, jak sám říká, během dlouhého pobytu ve věznicích a prázdnotě. Silou, jež mladé muže přiměla uposlechnout starcovo pozvání, je jakési zprvu nepopsané „stejně soužení“. Jediným zvukem, jenž narušuje absolutní ticho, když stařec nemluví, je pobublávání vodní dýmky. Mahfúzova záliba v impresionistických popisech mraků v povídce *Spánek* se zde posouvá směrem k jinému smyslu – sluchu – důraz na něj není již tak silný, nicméně tón starcova hlasu, zívání a oddychování mladíků či právě pobublávání vodní dýmky jsou prostředkem, pomocí něhož autor modeluje čtenářův dojem. Jediný popis vizuálního charakteru v celé povídce je stručný popis mistra:

Je malý, hrbatý a má vrásčitou tvář. Je mu přes sedmdesát, ale je ďábelsky vitální.

Stařec má pro zvláštní podmínky, v nichž své svěřence drží, vyšší důvody:

Říkával jim: „Kdybyste se navzájem poznali ve světle svíčky, vedli byste pak nekonečné rozhovory, zuřivě byste se přeli, a tohle naše sezení by se změnilo v nesnesitelné peklo. Nelíbí se to těm, kteří touží po zábavě, ale ty já nenávidím.“

... „Znám mezi vámi vyznavače různých náboženství a názorů, a tady můžete strávit dlouhou dobu v míru díky tmě a tichu.“

Jeho základním krédem je však věta:

„Není nic kromě temnoty a ticha!“

Tato „filosofie ticha a tmy“ v sobě má něco z mystiky extrémních asketických kontemplativních řádů či kontemplujících jedinců – lhostejno jestli se pohybujeme v širším kulturním prostředí autora – tedy v prostředí súfijských taríqů, odhlédneme-li k buddhistickým sektám z hory Hiei v sousedství japonského Kjóta, či nahlédneme do *Temné noci* sv. Jana od Kříže. Koneckonců na spirituální podobnost některých taríqů právě s učením sv. Jana od Kříže poukazuje i prof. Luboš Kropáček ve své publikaci *Súfismus - Dějiny*

*islámské mystiky*<sup>43</sup>. V průběhu povídky však vychází najevo, že tento stařec je především dealerem drog, konzumovaných zde pomocí již zmíněné vodní dýmky - a tajemné podmínky, za nichž k setkáním v jeho místnosti dochází, jsou pro jeho klienty, stížené oním „stejným soužením“ zárukou, že si zachovají anonymitu.

V jisté chvíli mistr mladíkům se smíchem navrhuje:

„Proč byste z celého svého života neudělali krásné pokračování tohoto sezení?“

Po delším sociálně-nihilistickém projevu, jehož pointou je fakt, že on na ničem nelpí a nebojí se smrti, předhazuje mladíkům další materiál k přemýšlení:

„V téhle místnosti je soustředěna podstata životní moudrosti.“

... a odmlčí se.

Mladíci nejprve disciplinovaně mlčí, a čekají, až mistr promluví, nicméně délka mlčení je neúnosná, a tak se ho snaží ve tmě nahmatat - zjistí však, že na svém místě není. Ve zcela temné místnosti se rozehrává scéna zoufalého volání, bušení na stěny, tápání a hledání únikové cesty – to vše je však neúspěšné. Mladíci jsou vyděšení – zjišťují navíc, že jim z kapes sebral zápalky, jež by situaci vyřešily, a občanské průkazy. Klaustrofobická atmosféra vyvolává pocit známý z některých povídek Agathy Christie (*Past na myši, Deset malých černoušků*) – pocit hrůzy z neodvratné, plíživé zkázy, před kterou není úniku. Mladíci, svou nemohoucností připomínající slepé myšky, podle všeho usínají. Probouzí je hlas mistra:

„Jak se vám daří?“

Spílají mu, kde byl, proč nereagoval, a když jim odpoví, že se nepohnul z místa, nevěří mu - obviňují ho z krutých žertů. Mistr jim popíše skutečné události, jež následovaly po tom, co pronesl onu větu o životní moudrosti a odmlčel se. Rozhodl se provést na nich, jeho slovy „jedinečný experiment“, spočívající ve stručnosti v tom, že je v první fázi na hodinu uspal pomocí zvláštní drogy vlastní výroby (aplikované prostřednictvím vodní dýmky, jež hned od prvních řádek povídky mezi všemi koluje), obral je o doklady a sirky, ve druhé se probrali fyzicky paralyzovaní (účinkem oné drogy) – a veškeré jejich pohyby, tápání a bušení, se odehrávaly jen v jejich představách. Mladíci ho přerušují nevěřícími a vzteklymi výkřiky, stařec však pokračuje ve svém výkladu – třetí, závěrečná fáze experimentu, jež má za okamžik nastat, znamená, že znovu usnou a po probuzení zcela ztratí paměť. Nepoznají sami sebe, natož ostatní, nebudou mít u sebe doklady, aby si mohli svou identitu připomenout. Slibuje jim – ochrnutým a bezbranným - že je bude následovat a sám si aplikuje tutéž drogu – ani on nemá doklady. Závěr zní velmi poeticky:

„Ztratíte schopnost řeči, jako jste ztratili schopnost pohybu, budu vás následovat, to vám slibuji. Nechte své mrtvolky padnout na polštáře. Zítra vás uvítá prázdnota a vaše mladá těla budou promáčena polní rosou.“

Zavládlo mlčení. Nikdo neutrousil ani slůvko. Ozývalo se jen hluboké oddychování spících. Přejel po nich zrakem, potom si úlevně oddechl a zamumlal: „Promáčena polní rosou.“

---

<sup>43</sup> Luboš Kropáček, *Súfismus - Dějiny islámské mystiky*, Praha – Vyšehrad, 2008, 344 s.



Je zde zapotřebí jistého překladatelského doznání – pokud by mě byl již zmíněný egyptský bohemista Mohamed Hassan, jemuž jsem finální překlad předložil k nahlédnutí, neupozornil zvláště ve dvou bodech na akcent na drogovou tematiku této povídky, chápal bych ji mnohem více obecně, mysticky a surrealisticky. Již vedoucí práce doc. Ondráš mi naznačoval, že můj původní překlad slov „hlasatel pravdy“ by se dal interpretovat jako „dealer ve skutečnosti...“. Starce jsem měl za duchovního guru skupiny, a schůzky v temné místnosti měly v mých představách původně spirituální cíl. Podání psychotropní látky v druhé půli povídky mi bylo jasné od počátku, ale s domnělým „čistě spirituálním laděním“ půle první se nijak nevyklučovalo.

Povídka *Tma* nabízí jistou prvoplánovou interpretaci – může být vnímána jako přímočará protidrogová agitace - jako podobenství o tom, jak konzumace drog, spojená s konspirací a nekontrolovatelným zdrojem narkotik a jejich nekontrolovatelnou kvalitou, vede ke ztrátě sociální pozice, fyzické degradaci, rozpadu a ztrátě osobnosti a potažmo smrti. Takováto zdravotně-sociální interpretace nepůsobí ovšem příliš pravděpodobně.

Mnohem lákavější je hledání sociálně-politické paraboly – ona separovaná, zatemněná místnost je dobře aplikovatelnou šifrou totalitního (diktátorského) režimu v orwellovském stylu, ve kterém člověk ztrácí sociální vazby, svobodu pohybu, vlastní identitu a paměť, je plně v rukou mistra, jenž mu podle vlastního rozmaru namíchá drogu, rozhodující o jeho dalším osudu. Ideové a náboženské rozdíly jsou setřeny temnotou a mlčením, a mistr, jenž udává pseudofilosofický ideový tón, není nikým jiným, než asociálním zločincem, jenž se během let ve věznicích naučil „vidět ve tmě“. Egyptský režim závěru Násirovy éry, se svými mocnými tajnými službami a potlačováním opozice, je pro takovou alegorii vhodným předobrazem. Obecně je pak naučením povídky důležitost zachování si vlastního objektivního odstupu od všech sekt, politických režimů a duchovních vůdců – ve chvíli, kdy se člověk vzdá vlády nad vlastními smysly nebo si ji nechá zúžit a okleštit, stává se z něj opravdu „slepá myška“, kterou dokáží sociální demiurgové a alchymisté manipulovat k často tragickým koncům, kdy na odpor je již pozdě.

Výše zmíněná Agatha Christie by jistě Mahfúzovi vytkla několik logických nedostatků fabule (paralyzovaný člověk, neschopný se pohnout, si těžko může hledat po kapsách sirky, atp.). Tato povídka jistě nemá detektivní ambice, ale i v jemně surrealistickém žánru by jisté páteří stavební prvky měly navzájem logicky korelovat. Mahfúzovi se i zde v tradici E.A. Poea daří závěr, při kterém čtenáři přejede mráz po zádech, Agatha Christie by však autorovi i čtenářům nejspíše zkazila radost tím, že mladá těla mužů bez paměti ráno v tak dokonale uzavřené místnosti polní rosa pravděpodobně příliš nepromáčí.

### **2.3. Druhá tvář**

V poslední přeložené povídce, *Druhá tvář*, Mahfúz představuje dva ideální dichotomické lidské typy na škále dobro–zlo, bratry Osmana a Ramadána. V této povídce se na rozdíl od předešlých dvou objevuje postava vypravěče – je to bezejmenný přítel obou bratrů z dětství, dnes významný pedagog, jenž nám ich-formou příběh podává. Děj se začíná návratem Osmana - policisty, jenž se po úspěšném boji proti zločinu v provinciích, do hlavního města,

aby nastoupil do „významné řídicí funkce v bezpečnostních složkách“ – je z obou bratrů tím, kdo ztělesňuje pozitivitu, racionalitu, zákon a řád. Ramadán naopak slovy vypravěče „byl vždycky jako větrná smršť, která vrhá do tváří bláto a prach“ – je renegátem, gangsterem vyvolávajícím hrůzu, skrývá se před zákonem v jakémsi horském úkrytu. Mezi ním a bratrem, se kterým se čtvrt století nesetkal tváří v tvář, panuje zuřivé nepřátelství:

„Rozum... rovnováha... umírněnost... řád... píle... zdvořilost... V mých očích je jen symbolem mrtvolnosti!“

Ach ty vzpomínky! Jak strašně jeden druhého nenáviděli. S pohrdáním a znechucením o něm Osman říkal: „Bláznivý bouřlivák... neřízená střela... zuřící býk se zavázanýma očima... sbírka lží a výmyslů...“

Jak strašně jeden druhého nenáviděli, ale já jsem je měl kupodivu rád oba. Osman byl kamarád, který podporoval mé studium, morální růst a vlastenectví, zatímco k Ramadánovi jsem se utíkal, aby utišil mou potlačovanou žízeň po svobodě, dobrodružství a lese.

Osman společného přítele, nyní významného pedagoga, vyhledá, aby mu s bratrem sjednal schůzku pod zárukou bezpečí, obává se totiž, že pokud budou působit v jednom městě na opačné straně barikády, dojde k tragédii – prolití bratrské krve. Ramadán sice ke schůzce svolí, ale bratrovi ustoupit odmítá a vysmívá se jeho pohrůžkám i smírným výzvám ke kapitulaci – setkání proběhne v nesrdečné atmosféře bez náznaku oživení někdejších intenzivních citů. Ze vzpomínek vypravěče vychází najevo, že nepřátelství mezi bratry má jeden opravdu vážný důvod:

Vzpomněl jsem si na Osmanovu první nevěstu, která utekla s Ramadánem a způsobila tím rodině šok. Po týdenním soužití s ní zacházel tak krutě, že musela utéct - ověnčená hanbou a zoufalstvím.

Vypravěč však má oba bratry stále velice rád, s Osmanem částečně ztratil kontakt díky jeho působení v provinciích, ale Ramadán ho přes svou kriminální životní dráhu stále pravidelně vyhledává:

„To, co bylo mezi námi, bylo hlubší než bratrství. Navíc člověk, který mě přichází navštívit, je někdo jiný, dělá mu dobře atmosféra plná krásných vzpomínek, zaplavující jeho srdce láskou...“

„A jak si to vysvětluješ?“

„Ani podlý had se neobejde bez mateřské lásky.“

Druhý den po neúspěšné schůzce začíná „boj“ mezi bratry – Osman zmobilizuje bezpečnostní jednotky k monstróznímu lovu na Ramadána, celé město je vzhůru nohama, násilí a chaos se blíží situaci nedávné Šestidenní války:

Jednotky se vrhly se vši svou těžkopádností do zuřivého pronásledování. Město pocítilo jejich teror a zapomnětlivým připomenuly dny poplachů a nočních náletů. Kontrolovaly auta, taxíky i nákladní vozy. Reflektory pátraly v zákoutích mostů, v silničních zatáčkách a na zbořeništích. Plachetní čluny kroužily po hladině Nilu a narušovaly soukromí milenců.

... Město... bylo přikryto mračny, ze kterých jakoby odkapávala hrůza.

Zde se opět projevuje autorova záliba v meteorologických metaforách, jež tak hojně užívá v povídce *Spánek*. Vypravěč se pod vlivem svého svědomí, přes nestranný postoj, který mezi

oběma bratry zaujímá, přiklání nakonec na stranu Osmana. I on však vnímá dichotomii obou bratrů odjakživa jako vzájemně propojené a kompenzující se nádoby – to, co je na Osmanovi racionální a řádné, je zároveň chladné a nudné – až mrtvolné. Ramadán má naopak přes svůj nesporně kriminální profil i komplementární pozitivní rysy – srdečnost a rozpustilost. Pokud bychom se pokusili vtěsnat tento trojúhelník přátel do Freudova schématu lidské osobnosti, potom náš vypravěč bude logicky *ego*, Osman *superego*, a Ramadán tajemným a nevědomým *id*<sup>44</sup>. *Superego* – se řídí principem dokonalosti: „chce“ být dokonalé z hlediska společnosti. Vzniká působením výchovy, neboli okolí, které na nás má vliv a snaží se nás civilizovat do standardů společnosti, ve které vyrůstáme. Prahne po ideálech a nutí osobnost snažit se jich dosáhnout. Je naší žitou vnitřní morálkou, neboli svědomím. *Id* je podle teorie osobnosti její nejnižší složkou - všechno je u něj založeno na uspokojování slasti. Slovy vypravěče:

„On přece není bytost jiného druhu než my. Jde o to, že je v zajetí rozmarů, s jejichž ovládnutím jsme se my vyrovnali...“

Přestože vypravěč tušil, jaký bude výsledek bratrského duelu, ve chvíli, kdy se v novinách objeví fotografie Ramadánova mrtvého těla, po přestřelce zbroceného krví, zaplaví mu oči hořké slzy, propadá se do žalu a zmatku, celý jeho svět je vzůru nohama.

Zde Mahfúz opouští striktně realistickou fabuli a provádí náhlý surrealistický obrat, který bohužel nepůsobí zcela přesvědčivě, a dosavadní zdařilou gradaci povídky jím nevyužije naplno. Zůstaneme-li v psychologickém diskurzu, pak v rámci Jungovského procesu *individuace*<sup>45</sup> dochází u našeho latentně schizofrenického vypravěče k tomu, že potlačený živelný prvek *id* vystupuje z nevědomí a zcela převládá nad racionálním *superegem*. Už popis vypravěčova vnitřního zmatku působí, alespoň po převodu do češtiny, poněkud nevěrohodně:

Dlouho jsem zíral na tu fotografii, dokud jsem neucítil, jak se mi slzy derou do očí. Zuřil jsem, byl jsem plný hněvu, ale neuměl jsem se ve svém rozrušení vyznat. Má představivost byla přeplněna ničivými živelnými silami - zemětřeseními, vulkány, tornády, meteority, povodněmi a bakteriemi. Nevěděl jsem, jestli na ně myslím, abych se uklidnil, nebo abych dokázal rozlišit dobro od zla.

Když ho několik dní po bratrově smrti navštíví Osman, je již vypravěč zcela šílený. Během rozhovoru Osman zděšeně pochopí, že bolestná událost ho uvrhla do světa přízraků. Šok ze smrti milovaného přítele u něj způsobil absolutní hodnotový obrat:

„Celý život jsem předstíral, že tvé ideály byly stejné jako ty, které mě dovedly na cestu úspěchu a k získání vážené pedagogické pozice!“

„Asi přeháníš...“

„Ano... já totiž uspěl díky němu, taková je pravda!“

„Díky němu?“

„Ano, díky člověku, kvůli jehož zabití jsi zmobilizoval bezpečnostní síly...“

„To, co říkáš, mě zneklidňuje...“

„Ujistil mě o tom přízrak!“

„Příteli drahý!“

---

<sup>44</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ego,\\_superego\\_a\\_id](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ego,_superego_a_id)

<sup>45</sup> <http://cs.wikipedia.org/wiki/Individuace>

„Pssst.... a řekl mi dokonce, že Ramadán se řídil principy, jež byly neobhajitelné, ale dělal to okouzlujícím stylem, zatímco my – já a ty – jsme se řídili principy nenapadnutelnými, ale provádíme to stylem hnusným a mrtvolným...”

„Nechápu smysl toho, co říkáš...”

„Je těžké rozumět řeči duchů...”

V extatickém závěru autor podle mého poněkud chybně či přinejmenším marnotratně nepracuje s titulním fenoménem – *tváří druhého* bratra, či jen okrajově: (*Zkoumal mě hlubokým pohledem, a připomínal ducha zemřelého.*) Šílený vypravěč, jemuž se z pohledu stavby příběhu poněkud arbitrárně zanítalo koleno a chodí proto o holi (jediný smysl tohoto prvku je, že se v léčbě spoléhá opět na rady duchů – spojení „chromý portrétista“ také nevyvolává žádné zvláštní asociace – snad s geniálním figuralistou, handicapovaným Henri de Toulouse-Lautrecem, pokud však jde o tuto aluzi – tak je opět jen arbitrární) odhazuje pod vlivem přízraků veškeré dosavadní hodnoty a chce se stát malířem:

„Zřeknu se vzdělání, morálky a náboženských zvyků. Nakoupil jsem si plátna, krabici barev, tužky a štětky. Budu portrétistou, chromým portrétistou. Přivedl jsem si nahou ženu jako modelku...”

Odhrnul jsem závěs na dveřích vedlejší místnosti a objevila se nahá dívka, hledící na nás – tiše a s odporem!

Běhání mrazu po zádech není čtenář ani tentokrát ušetřen, ale po zdařilé expozici by očekával důvtipnější finále s plnějším využitím exponovaných prostředků – vyvrcholení s pointou ve stylu literatury, kde se s podobnou dichotomií pracuje - *Obrazu Doriana Graye* či *Podivného případu Dr. Jekylla a pana Hyda* (řekněme za závěsem skrytý portrét Ramadána či obou bratrů s nějakým symbolickým posunem – např. živý Ramadán stojící nad zmasakrovaným Osmanovým tělem atp.) Autor si však volí poněkud méně kalkulovaný závěr:

Rozdrtím všechny své věci a mrštím jimi do větru, odvrátím se od ctihodných a moudrých. Ať mě smete závrať, ať jsou šťastni užiteční, ať jsem šíleným ničitelem, ať si mě vezme Satan. Ptáš se mě na pravidla a tradice a já ti říkám - nic pro mě nebude problém. Chopím se nástrojů a všechno zničím...”

Odešel jsem odhodlaně směrem k nahé dívce a zatáhl za sebou závěs.

## 2.4. Obecná komparace přeložených povídek

Pokud máme hledat nějaké jednotící prvky tří přeložených povídek a vyvodit z nich nějakou obecnou charakteristiku tohoto Mahfúzova tvůrčího období, pak můžeme říci, že je to jistý fatalismus, lidský život odvíjející se podle vůle osudu či Boha a neschopnost postav se mu vzepřít. Bůh a náboženství jsou zmiňováni jen okrajově, jako něco, co je pro hlavní hrdiny spíše zašlou tradicí, než středobodem jejich hodnotového systému. Takový postoj se do jisté míry kryje s principy existencialismu. Vzniklé duchovní vakuum a absenci smyslu si pak hrdinové povídek nutkavě zaplňují alternativami - lze vyvolávat duchy, užívat drogy či zešílet – rozhodně nenastává nějaká sekulární idyla – v každé z povídek přichází někdo násilím či lstí o život (nebo alespoň o vzpomínku na něj). Zajímavé ovšem je, že zde spolehlivě nenacházíme sympatické postavy – některých nám může být nanejvýš líto (*Hasan – Spánek*).

Většinu výše řečeného lze vztáhnout na větší část Mahfúzova díla, zde si ovšem autor uvolňuje ruce po formální stránce. Přelom 60. a 70. let je ve světovém umění obecně érou

vrcholného experimentu a formálního uvolnění – zároveň je to doba, kdy se egyptská (zvláště velkoměstská) společnost a kultura blíží vrcholu své sekularizace a westernizace (v relativním - synchronním smyslu), jež již o několik let později začínají nabírat zpětný trend. Mahfúz, který byl celý život velmi koncepčním, až schematickým autorem, si v tomto období poněkud popouští tvůrčí i formální otěže, což mu ovšem prospívá jen do určité míry. V titulní povídce sbírky *Pod deštníkem* je tento experimentální, surrealisticko-automatický patos převzatý odjinud a poplatný dobové stylové vlně asi nejsilnější, a lze se domnívat, že by bez ní Mahfúzova povídková tvorba nebyla o mnoho slabší.

Pokud některé kritické poznámky na Mahfúzovu adresu znějí snad příliš ostře, je dobře si připomenout, že je úkolem literární vědy ukázat, že texty, které si zaslouží označení literární, lze komplexně a koherentně interpretovat takovým způsobem, aby se na každý formální a významový prvek dalo pohlížet jako na nezbytnou součást struktury textu. Naproti tomu texty, které literární hodnotu postrádají, při takovém zkoumání neobstojí.<sup>46</sup>

### 3. Translatologické poznámky

Díky číslu 9/2006 literárního a translatologického časopisu *PLAV*, věnovanému překladům z arabštiny se otevírá zajímavá možnost srovnání dvou verzí překladu části výše zmíněného románu *Zloděj a psi*. Ke knižně publikovanému překladu do slovenštiny od Ladislava Drozdíka se tu nabízí několikastránkový srovnávací materiál v bilingvním podání – arabský originál a ve vedlejším sloupci pak překlad do češtiny od Jaroslava Oliveriuse.

Odchytky jsou až překvapivě minimální, zajímavé je například různé řešení přenosu některých idiomů. Tam, kde Ladislav Drozdík překládá idiom v podstatě doslovně: „...musí sa radostne zatváriť a na holé brucho si musí naljať studenú vodu...“, překládá Jaroslav Oliverius volněji „musí uvolnit rysy a svažit pálicí hrdlo trochou chladné vody“. V situaci, kdy nervózní Sa'íd v horkém dni kráčí po ulici a chystá se k první návštěvě soka a ví, že se musí trochu zklidnit, je varianta s poléváním holého břicha dosti matoucí, a nabízí se ještě volnější varianta, totiž že musí prostě jen trochu „vychladnout“, že zacházení s vodou je čistě idiomatickou záležitostí.

Opačným příkladem možné překladatelské „pasti“ je potom hledání idiomu, tam kde není. V rámci práce na překladu povídky *Spánek* jsem v následujícím textu:

Přišel číšník, aby utřel mramorový stůl, a on se ho zeptal:

„Jak si obhájíte to, že po zákaznících požadujete, aby platili za své objednávky?“

Muž se té podivné otázky usmál navyklým úsměvem, potom **si vzal peníze** a odešel.

(v originále *tanáwala qurúšahu*) z neznalosti reálií původně hledal až komicky cosi jako idiom „snědl svého žraloka“ – ve smyslu „ovládl se“, „spolkl pýchu“ (tedy něco nestravitelně velkého jako žralok) - atp. *Tanáwala* může totiž stejně tak znamenat *jíst* jako *uchopit*, a *qirš*, předpokládaný singulár od *qurúš* může být právě tak *žralok* jako *piastr*.

---

<sup>46</sup> Jiří Levý, *Umění překladu*, Praha: EKON, 1998, 398 s.

Jak píše Jiří levý ve svém *Umění překladu*<sup>47</sup>:

K omylům může vést mnohovýznamnost slov a také různé mylné asociace vyvolávané jazykovým materiálem. Nejsou vzácné ani případy, kdy překladatelé zaměňují slova obdobného znění či grafiky.

V povídce *Tma* se stalo v konkrétním kontextu překladatelským problémem jinak zcela srozumitelné slovo *mu'allim*, které se zde několikrát opakuje a označuje klíčovou postavu povídky – starce, který vyrábí drogy, ve své skrýši mladíkům umožňuje jejich konzumaci a k tomu vede filosofické řeči. *Mu'allim* – znamená podle Zemánkova Arabsko-českého slovníku<sup>48</sup>: *učitel, instruktor, vyučující*. Nejpoužitelnější z daných možností byl *učitel*, nabízely se alternativy *pán, mistr* – nakonec byl v konečné verzi překladu vybrán termín *mistr* – poukazuje na respekt a věkový rozdíl ve vztahu k němu ze strany mladíků, ani tento kompromisní termín však není ideální – má nežádoucí tematické zabarvení – užívá se v češtině zvláště pro autoritu v oblasti umění, řemesel, sportu a východoasijských náboženství.

Rovněž v povídce *Tma* se objevuje toponymum *'izbatu n-nachli* – označující káhirské předměstí – na tuto skutečnost mě upozornil vedoucí této práce, doc. Ondráš. Toto toponymum jsem automaticky doslovně přeložil jako *palmová farma* – díky absenci kapitálek v arabštině mi nebylo nijak nápadné – překladatel musí díky svému přehledu či z kontextu vytušit, že se jedná o toponymum (vlastní jméno atp.). Ve finálním překladu se potom vyskytuje pouze jako *předměstí* – zatěžovat čtenáře informací, že se předměstí jmenuje *'Izbatu n-nachli*, případně *Palmová farma*, se zdálo jako redundantní:

„Můj dům je na **předměstí**. Na jeho zadním dvorku, za nímž už jsou jen pole, jsem vybudoval vyvýšenou místnost, oddělenou od země, nepřístupnou...“

Opět v povídce *Tma* se skrývala další potenciální „past na překladatele“ – totiž tiskařský šotek. Slovo *az-zulmatu (tma, temnota)* je zde totiž v originální knize vytištěno chybně jako *az-zum(m)atu* – jež nelze ve slovníku nalézt, a jež jsem tedy chybně pokládal za vlastní jméno jakkoli mi bylo krajně podezřelé, že se již jinde v textu nevyskytuje – ani kontext zde neupozornil na omyl – to učinil při kontrolním náhledu hotového překladu až bohemista Mohamed Hassan. Takto vypadá konečná verze:

Mistr se zasmál a řekl:

„Vděčíme **tmě** za ten klid, kterému se v ní těšíme. Věřte mi, vždyť jsem zkušený člověk.“

Chybně přeložená verze vypadala takto:

„Vděčíme **Zummě** za ten klid, kterému se u ní těšíme. Věřte mi, vždyť jsem zkušený člověk.“

Jak již bylo zmíněno v rozboru této povídky (*Tma*) výše, původně chybně interpretovaný text *al-muwazzi' fil-haqiqati* jako *hlasatel (distributor) pravdy*, jež jsem chápal filosoficky, je prozaicky prostě *dealer (drog)*... *skutečné*..., jak mi doc. Ondráš mi naznačil. Starce jsem měl za duchovního guru skupiny, a schůzky v temné místnosti měly v mých představách původně spirituální cíl. Takovýto přehmat, jehož se bylo možno vyvarovat důslednou morfologickou a

<sup>47</sup> Jiří Levý, *Umění překladu*, Praha: EKON, 1998, 398 s.

<sup>48</sup> Petr Zemánek a kol., *Arabsko-český slovník*, Praha – SET OUT, 2006, 832 s.

syntaktickou analýzou, mne svedl k mírně chybné interpretaci části povídky. Výsledný překlad vypadá takto:

„...Já jsem se sebou učinil ten zázrak. Přes všechnu pýchu světa nemám rodinu, nemám práci, jelikož **dealer** nemá **skutečné** zaměstnání...“

V povídce *Druhá tvář* je použit idiom – doslovně přeloženo: *potom co náš rozhovor vyšel a zašel (jako slunce)*... Použití i kompenzaci metaforického idiomu jsem zavrhl jako matoucí a redundantní, a sáhl jsem ke „sterilizaci“ textu – v zájmu srozumitelnosti. Výsledný překlad vypadá takto:

Když už jsme probrali všechno možné...

Na přibližně třiceti stránkách originálního textu přeložených povídek je samozřejmě problematických míst více – byly však zmíněny primárně případy překladatelsky zvláště matoucí, nějakým způsobem pozoruhodné či vytvářející jistou kategorii možných překladatelských pochybení.

#### 4. Závěr

Hlavním smyslem této práce pro jejího autora bylo realizovat pod odborným vedením Doc. Františka Ondráše umělecký překlad literárního díla – v tomto případě tří povídek Nagíba Mahfúze. Během práce na překladu byla prověřena jazyková příprava bakalářského cyklu studia arabistiky a při následné interpretaci povídek bylo možno hlouběji se zamyslet nad jejich smyslem, filosofickým, psychologickým či sociálním přesahem a nad možnostmi mezikulturního přenosu literárního díla tak, jako na absolvovaných literárních seminářích. Právě v rámci literární interpretace došlo snad k příznivému ovlivnění této bakalářské práce druhým oborem jejího autora, totiž religionistikou, v rámci jejíhož studia je kladen důraz na hermeneutiku a porozumění textu – hledání jeho filosofických a psychologických obsahů a přesahů, případně dešifrování obsahů zašifrovaných – ať již metodami fenomenologie, strukturalismu či jinými.

## 5. Použitá literatura

- Balzac, Honoré de, *Otec Goriot*, přel. Božena Zimová, Praha: Mladá fronta, 1984, s. 223
- Camus, Albert, *Cizinec*, Praha: Garamond, 2005, s. 122
- Dostojevskij, Fedor Michajlovič, *Zločin a trest*, Praha: Academia, 2004, 493 s.
- El-Enany, Rasheed, Naguib Mahfouz: *His Life and Times*, Káhira: The AUC Press, 2007
- El-Enany, Rasheed, *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*, London: Routledge, 1993, s. 288
- Gordon, Haim, *Naguib Mahfouz's Egypt: Existencial Themes in His Writings*, Westport: Greenwood Press, 1990, s. 16
- [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ego,\\_superego\\_a\\_id](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ego,_superego_a_id)
- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Individuace>
- Ibn Battuta, *Cesty po Africe, Asii a Evropě*, Praha: SNKLU, 1961, s. 594
- Kirpičenko, V. N., *Sovremennaja jegipetskaja proza 60 - 70-e gody*, Moskva: Nauka, 1986
- Kropáček, Luboš, *Súfismus - Dějiny islámské mystiky*, Praha – Vyšehrad, 2008, 344 s.
- Kudláčková, Zuzana, *Z průpovědí arabských: Historie a současnost českého překladu z arabštiny*, Praha: Litera Proxima, 2011, 102 s.
- Levý, Jiří, *Umění překladu*, Praha: EKON, 1998, 398 s.
- Mahfúz, Nagíb, *ath-Thuláthija*, 3. díly, Káhira, 1956, 1957, 1957
- Mahfúz, Nagíb, *Druhá tvář*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha III.
- Mahfúz, Nagíb, *Pod deštníkem*, přel. František Ondráš, *Nový Orient*, 3 (1989): s. 317-319
- Mahfúz, Nagíb, *Putovanie Ibn Fattúmu*, přel. Marek Brieška, Prešov: BAUM, 2007, s. 111
- Mahfúz, Nagíb, *Skandál v Káhiře*, přel. Jaroslav Oliverius, Praha: Odeon, 1968, s. 195
- Mahfúz, Nagíb, *Spánek*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha I.
- Mahfúz, Nagíb, *Tahta 'l-Mizalla*, Káhira, 1969
- Mahfúz, Nagíb, *Tma*, přel. Štěpán Kabeš, 2013 - viz. příloha II.
- Mahfúz, Nagíb, *Ve stínu pyramidy*, přel. Anna Soukupová, *Světová literatura*, 4 (1989): s. 31-45
- Mahfúz, Nagíb, *Zlodej a psi*, přel. Ladislav Drozdík, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 150
- Mehrez, Samia, *Egyptian Writers between History and Fiction*, Káhira: The AUC Press, 2005, s.19
- Newton, K. M., *Jak interpretovat text*, Olomouc: Periplum, 2008
- Oliverius, Jaroslav, *Moderní literatury arabského východu*, Praha: Karolinum, 1995, s.216
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/5740>, 2013
- Zemánek, Petr a kol., *Arabsko-český slovník*, Praha – SET OUT, 2006, 832 s.